

Über Askese

1.

Seit der Antike galt die Askese (*askésis*) als eine Kunst und Technik (*ars*) kontrollierter Lebensführung. Sie wurde nicht erlitten wie eine Krankheit oder Passion, sondern erlernt, geübt und praktiziert wie die Verwendung eines Werkzeugs oder das Spiel eines Musikinstruments. Die Strategie der Enthaltung ermöglichte die Erhaltung eigener Unabhängigkeit von den Objekten des Begehrens; Nahrungsmittel oder schöne Körper scheiterten in der Konkurrenz mit dem stoischen Ideal der Autarkie. Die Beziehungen zur Welt, zur äußeren und zur inneren Natur, wurden einem reflexiven Selbstverhältnis subordiniert, als einer „Technologie des Selbst“ (nach Michel Foucault¹). In seinem Essay über die Einsamkeit charakterisierte Michel de Montaigne dieses Selbstverhältnis der Autarkie mit Hilfe astraler Metaphern: „Unsere Seele vermag ihre Bahn um die eigene Mitte zu ziehn; sie kann sich selbst Gesellschaft leisten, sie hat genug anzugreifen und zu verteidigen, genug sich zu geben und von sich zu empfangen.“² Die Seele sollte zu ihrer eigenen Mitte avancieren, gleichsam zur Sonne (*sol*) ihrer *solitudo*, zum Medium im Prozess der *Meditatio*. Eine solche Technik der „Selbstverdoppelung“ und des Verzichts musste – wie die meisten anderen Techniken einer Kultur – mühsam trainiert werden. Denn man „kann in der Einsamkeit wie in der Gesellschaft zu Fall kommen. Bis ihr es so weit gebracht habt, daß ihr vor euch selber nicht mehr zu straucheln wagt und daß ihr vor euch selber sowohl Scham als auch Achtung empfindet, *füllt eure Seele mit tugendhaften Vorbildern*, haltet euch also ständig Cato, Phokion und Aristides vor Augen, in deren Gegenwart selbst Narren ihre Fehler verbergen würden, und bestellt sie zu Richtern über all eure Vorhaben.“³ Montaigne zitierte hier (wie so oft) Seneca, den er gegenüber der „prahlerischen und schwatzhaften“ Philosophie „von Plinius oder Cicero“ bevor-

zugte. In seinem XXV. Brief an Lucilius hatte nämlich Seneca geschrieben: „Es nützt ohne Zweifel, einen Wächter sich zu setzen und jemanden zu haben, auf den du blickst, der an deinen Erwägungen teilnimmt, wie du weißt. Das freilich ist bei weitem großartiger, so zu leben, als wie unter eines guten Mannes und stets gegenwärtigen Augen; aber ich bin auch damit zufrieden, daß du so handelst – was immer du tust –, als schaue jemand zu: zu allem Schlechten beredet uns die Einsamkeit. Wenn du bereits so weit vorangekommen bist, daß du auch Ehrfurcht vor dir selber hast, wirst du entlassen können deinen Lehrer: inzwischen laß dich durch anderer Männer moralischen Rang beschützen, sei es Cato oder Scipio oder Laelius oder ein anderer, bei dessen Dazwischenkunft auch verworfene Menschen ihre Fehler niederkämpfen würden, bis du dich zu einem Menschen gebildet hast, mit dem du nicht zu sündigen wagst.“⁴

Das klingt nach zeitgenössischer Psychologie, wie noch die Übersetzung von „*dignatio tui*“ mit „Wertgefühl deiner selbst“ suggeriert. Während Montaigne aber von „Vorbildern“ spricht, mit denen die Seele „gefüllt“ werden soll, bleibt zweifelhaft, ob der von ihm zitierte Seneca tatsächlich Ratschläge zur asketischen Ausbildung eines funktionstüchtigen „Gewissens“, eines „Über-Ichs“, erteilen wollte; die Passage aus dem XXV. Brief erzwingt keineswegs solche Assoziationen. Sie spricht von einem „Wächter“ („*custos*“), von der Einsetzung eines Lehrers („*paedagogus*“) oder Zuschauers („*tamquam spectet aliquis*“); sie spricht von Schutz und Intervention. Die Übung empfiehlt die Imagination eines persönlichen Schutzgeistes, eines „dritten Mannes“, der gleichsam die Exzesse der „*cogitationes*“ überwacht; sie erinnert an den römischen Kult der „Genien“, die als eine Art von persönlichen „Doppelgängern“ – beispielsweise an jedem Geburtstag – verehrt wurden. Obendrein rekapituliert Senecas Brief als *Maxime*, was er zugleich (ebenso wie Montaigne, mehr als tausend Jahre nach ihm) performativ vollzieht: nämlich die Vorstellung des Gesprächspartners Lucilius, der seinerseits die „*auctoritas custodi*“ des Verfassers Seneca überhaupt erst erzeugt und konstituiert. Doch wovor sollte die imaginierte Persönlichkeit

ihre Erfinder – Cato den Lucilius, Lucilius den Seneca, Seneca den Montaigne – bewahren? Die Diätetik der Einsetzung eines mentalen „Zeugen“ oder „Wächters“ diene nicht nur dem Widerstand gegen viele Arten des Appetits, auch nicht dem Widerstand gegen die Melancholie (die im Mittelalter als *acedia* dämonisiert wurde), sondern vielmehr der Ordnung und Disziplinierung der Selbstgespräche, der inneren Dialoge. Nicht umsonst heißt es in Senecas Brief: „omnia nobis mala solitudo *persuadet*“. Die Autarkie „spricht“, sie beschwätzt und überredet; darin besteht ihre potentielle Schädlichkeit. Wer sich der Welt enthält, läuft Gefahr, buchstäblich „zu Tode geredet“ zu werden, und zwar von sich selbst. Er setzt sich zu vielen Stimmen aus: gleichgültig, ob er sie nun als eigene oder fremde Stimmen vernimmt.

An den *Ta eis heauton*, den in griechischer Sprache verfassten „Selbstbetrachtungen“ des Kaiserphilosophen Marcus Aurelius, demonstrierte Pierre Hadot, wie das Bauwerk einer „citadelle intérieure“ gegen unangemessene Formen der *phantasia* und der *dianoia* errichtet werden sollte. Im Anschluss an Epiktet unterschied Marc Aurel zwischen „objektiven“ und „subjektiven“ Vorstellungen: Während die objektive Vorstellung (*phantasia kataléptiké*) der Wirklichkeit entspreche, gebe die subjektive Vorstellung bloß überflüssige Kommentare und Bewertungen ab. Im Sinne der asketischen Übungen zur „Ichbegrenzung“ komme es aber darauf an, jede innere Rede auf die objektive, wirklichkeitsnahe *phantasia* zu beschränken; lediglich „Protokollsätze“ sollten im Geist ausgesprochen werden. In den „Selbstbetrachtungen“ notierte Marc Aurel: „Erträume nicht noch mehr zu dem hinzu, was die sinnlichen Wahrnehmungen dir unmittelbar verkünden. Du hast erfahren, der oder jener rede schlecht von dir. Das hast du erfahren; daß du aber dadurch Schaden leidest, das hast du nicht erfahren. Ich sehe, daß mein Kind krank ist; daß es aber in Gefahr schwebt, das sehe ich nicht.“⁴ Pierre Hadot kommentierte diese Sätze als Etappen eines Prozesses. „Den ersten Schritt bildet ein äußeres Ereignis: Man berichtet Marc Aurel, jemand habe schlecht über ihn gesprochen. Sodann folgt die

in ihm erzeugte Vorstellung, die deshalb als erste bezeichnet wird, weil sich ihr noch nichts hinzufügt. An dritter Stelle steht die Rede, die den Inhalt dieser ersten Vorstellung wiedergibt: ‚Jemand hat schlecht über dich gesprochen‘ – das ist es, was die erste Vorstellung wissen läßt. Den Abschluß bildet eine andere Aussage, die sich nicht mehr damit begnügt, die Situation zu beschreiben, sondern ein Werturteil abgibt: ‚Man hat mir Unrecht getan.‘ [...] Epiktet und Marc Aurel setzen die ‚objektive‘ innere Rede, die lediglich eine reine Beschreibung der Wirklichkeit ist, in deutliche Opposition zur ‚subjektiven‘ inneren Rede, welche wirklichkeitsfremde, auf Konventionen beruhende und der Leidenschaft entspringende Erwägungen hinzufügt.“⁶ Das Ideal der Autarkie des Stoikers – die erhoffte Wirkung langjähriger Übungen – besteht folgerichtig in der Freiheit von der überwältigenden Macht der Dinge und Verhältnisse, die in das Bewußtsein eindringen und das Begehren erwecken, indem sie innere Bilder, Stimmen oder Gespräche provozieren. Denn „nicht die Tatsachen selbst beunruhigen die Menschen, sondern die Meinungen darüber“, schrieb Epiktet im fünften Kapitel seines *Encheiridion*.⁷

2.

„Die größte Sache der Welt ist, daß man sich selbst zu gehören weiß“, bemerkte Montaigne;⁸ aber noch dem sechzehnten Jahrhundert war diese „Sache“ ein wenig fremd. Das moderne Ideal exklusiver Selbsteigentümerschaft – die aufklärerische Einsicht, dass Menschen fähig sind zu Selbstbestimmung und Selbstbeherrschung, weil sie als alleinige *Besitzer ihrer selbst* angesehen werden können und müssen – setzt beispielsweise voraus, daß die seit Aristoteles geläufige Definition der Sklaverei aufgegeben wird: die Ansicht nämlich, dass Sklaven wie körperliche Organe ihres Herrn funktionieren, also wie dessen Arme, Beine oder Zungen.⁹ Dabei wurde die Sklaverei in England erst 1834 verboten, und 1865 – nach dem Ende des Bürgerkriegs – in den Vereinigten Staaten. Auch das feudale Prinzip der Leibeigenschaft wurde erst im Gefolge der bürgerlichen

Revolutionen in Europa – 1861 in Rußland – abgeschafft; und bis 1961 wurde der Selbstmordversuch etwa in England als strafbare Handlung eingestuft: was nur solange Sinn macht, als davon ausgegangen werden kann, dass der Suizidant gewissermaßen „fremdes Eigentum“ beschädigen wollte. Bis zum heutigen Tag wird jeder Staatsregierung ein potentieller Anspruch auf Leib und Leben zumindest der männlichen Einwohnerschaft zugestanden: bei „allgemeiner Mobilmachung“ wird auch das Ideal des Selbstbesitzes eingezogen, und auf Fahnenflucht steht nicht selten die Todesstrafe. Bis zum heutigen Tag müssen viele Elternpaare darüber belehrt werden, dass sie ihre Kinder nicht „besitzen“ – und darum auch nicht misshandeln oder vom Schulbesuch abhalten dürfen; auch seit Erlassung neuer Organtransplantationsgesetze kann das Verfügungsrecht über den eigenen Leib drastisch eingeschränkt werden. Kurz und gut: Menschen gehören nur in Ausnahmefällen sich selbst. Die meisten Menschen sind und waren niemals in der Lage, die Kunst, „sich selbst zu gehören“, zu erlernen oder auszuüben. Wer aber nicht sich selbst gehört, gehört einem anderen Herrn, ist dessen Besitz und *eo ipso* ein *Besessener*, ein buchstäblich *fremdbestimmtes Subjekt*, das den Befehlen, Rhythmen und Maximen seiner Führer oder Führerinnen gehorcht.

Asketische Techniken wurden häufig praktiziert, um eine spezifische Logik des „Besessenwerdens“ außer Kraft zu setzen. Sie intendierten keine narzisstische „Selbstverdoppelung“, keine dauerhafte Inszenierung von autoerotischen „Spiegelstadien“ des Selbstbesitzes, sondern vielmehr die Abwehr von bedrohlichen Obsessionen und externen Besitzansprüchen. Wer sich daran gewöhnen konnte, mit sich selbst zu sprechen, vermochte die Befehlsketten fremder Stimmen – gleichgültig, ob sie von Priestern, Ahnengeistern, Eltern, Lehrern oder Anführern stammten – durch Anhörung der eigenen Stimme zu neutralisieren; er parierte die internalisierten Unterwerfungszwänge des alltäglichen Gehorsams – einer nicht nur sozial verträglichen, sondern geradezu sozial konstitutiven Besessenheit – durch einen Zustand alternativer Besessenheit. Marc Aurel wollte die „citadelle intérieure“ errichten, um sein

Ich vor allen Leidenschaften zu schützen und auf das unbezwingbare Leitprinzip (*hégemonikon*) des guten *daimôn* zu verpflichten; dabei war er keineswegs davon überzeugt, dieses Ich zu besitzen, und selbst Pierre Hadot ist nicht sicher, ob der *agados daimôn* als innere Stimme, als eine Art von Gottheit (in der Tradition des Ahnen- und Genienkults) oder bloß als eine Allegorisierung des Denkvermögens interpretiert werden muss.¹⁰ Lucilius sollte von Cato oder von Scipio besessen werden, um die Kunst, sich selbst zu gehören, üben zu können; dem von Bildern und Stimmen umlagerten Ich wurde gleichsam ein „höheres Selbst“ als Begleiter, Zeuge, Wächter, Lehrer, *daimôn* oder Genius zur Seite gestellt. Epiktet sprach von diesem „höheren Selbst“ als einem „Anderen“, der jeden realen Machthaber konterkariere: „Wenn du einen Mächtigen aufsuchst, so erinnere dich daran, daß es einen Anderen gibt, der von oben zuschaut, was vor sich geht, und daß du besser daran tust, diesem zu gefallen als jenem Menschen.“¹¹ Pierre Hadot kommentierte: „Dieser Andere ist es, der als innere Stimme in der Diskussion, die Epiktet im Anschluß an diesen Text entwirft, in einen Dialog mit dem leitenden Prinzip tritt – doch es ist auch der alles übersteigende Andere, mit dem Marc Aurel in seinen *Ermahnungen an sich selbst* ein Zwiegespräch führt.“¹²

Die Rede vom „Anderen“ erinnert an eine Vielzahl religiöser und spiritueller Praktiken: an die Entdeckung des „inneren Zeugen“ – des *Purusa* – im indischen Samkhya-Yoga¹³ oder auch an Gottes Selbstbezeichnung im brennenden Dornbusch: „Ich bin der ‚Ich-bin-da‘.“¹⁴ In der Spätantike übten die frühchristlichen Wüstenmönche, diese „Athleten der Verzweiflung“ (nach einem Ausdruck von Hugo Ball¹⁵), die Entwicklung und Differenzierung dieser asketischen Praktiken. Besondere Berühmtheit erlangten die „Versuchungen des heiligen Antonius“, die freilich – ganz im Gegensatz zu ihrer späteren Rezeption – keine mehr oder weniger ungeplant eintretenden Empfindungen darstellten, sondern geradezu die Projekte eines agonalen Wettstreits zwischen dem Mönch und dem Teufel, Effekte eines grandiosen Krisenexperiments, in

dessen Verlauf der Anachoret immer weiter in die Wüste hinauszog, sich tagelang in Grabhöhlen legte und verschiedene Kämpfe gegen böse Geister austrug, die ihm Silberschüsseln, Goldklumpen oder weibliche Zuneigung anboten. In der *Vita Antonii* des Kirchenvaters Athanasius heißt es: „Der Teufel gab ihm schmutzige Gedanken ein, Antonius verscheuchte sie durch sein Gebet; jener stachelte ihn an, er aber, gleichsam errötend, schirmte seinen Leib durch den Glauben, durch Gebet und Fasten. Der arme Teufel ließ sich sogar herbei, ihm nachts als Weib zu erscheinen und alles mögliche nachzumachen, nur um den Antonius zu verführen. Dieser aber dachte an Christus und den durch ihn erlangten Adel der Seele, an ihre geistige Art, und erstickte die glühende Kohle seines Wahnes.“¹⁶ Der Kommentar des Athanasius scheint den „armen Teufel“ wie einen hoffnungslos schwächeren Gegner zu bedauern: als hätte Antonius den bösen Geist bloß zum Sparringpartner gemacht, um die eigene Kraft, Ausdauer und Kampftechnik angemessen trainieren zu können. Der „Andere“ des Antonius hieß natürlich Christus; der Gottmensch wurde an die Stelle des empirischen Ich gesetzt. Nur indem er sich auf diesen neuen *agados daimôn* konzentrierte, konnte der Einsiedler den Stimmen und Bildern der bösen Dämonen widerstehen.

3.

Meditationen und Gebete bildeten – manchmal in Verbindung mit Atemtechniken – die konkreten Gestalten der Zwiegespräche mit dem spirituellen Doppelgänger; sie wurden unterstützt durch asketische Praktiken. Die stoische *citadelle intérieure* wurde – ebenso wie das Kloster – durch eine systematische Disziplinierung des Begehrens und der Affekte befestigt. Sexuelle Enthaltsamkeit, Fasten und zahlreiche andere körperliche Entbehrungs- und Reinigungsrituale galten häufig als Voraussetzungen gelingender Selbstbeziehungen; gelegentlich wurde in die Erfindung experimenteller Arrangements ein beträchtliches Maß an Kreativität investiert. Den Übungen fiel die Aufgabe zu, die Unabhängigkeit der Individuen von der

äußeren Welt herzustellen und zu erproben. Foucault resümierte: „In Plutarchs *De genio Socratis* zum Beispiel gibt man sich ausgesprochen harten sportlichen Tätigkeiten hin. Oder man stellt sich selber auf die Probe, indem man ein herrliches Mahl auftragen läßt und dann auf die köstlichen Gerichte verzichtet; man ruft die Sklaven herein, überläßt ihnen die Speisen und begnügt sich selbst mit dem für die Sklaven zubereiteten Essen. Ein weiteres Beispiel findet sich in Senecas achtzehntem Brief an Lucilius. Mit Praktiken zur Abtötung des Fleisches bereitet er sich auf ein großes Fest vor, um sich davon zu überzeugen, daß Armut kein Übel ist und daß er sie zu ertragen vermag.“¹⁷ Die *askésis* (der Ernährung, des sexuellen Begehrens oder des Schlafs) wurde natürlich auch bei den christlichen Wüstenmönchen praktiziert; später bildete sie das Zentrum zahlreicher Klosterregeln. Im Jahre 358 schrieb Basilius der Große aus seiner Eremitage an Gregor von Nazianz, die Askese sei von größtem Gewinn: denn „sie schläfert unsere Leidenschaften ein und gibt der Vernunft Muße, sie gänzlich aus der Seele auszurotten. Wie nämlich die wilden Tiere, einmal gezähmt, leicht zu bändigen sind, so sind auch die Lüste, die Erregungen des Zornes, Furcht- und Traueranwandlungen, diese Giftbruten der Seele, wenn durch die Ruhe eingeschläfert und nicht durch fortgesetzte Reizung wild gemacht, durch die Macht der Vernunft leichter niederzukämpfen. Demnach muß die Einsiedelei derartig sein wie es die unsrige ist, abgesondert von allem Verkehr mit Menschen, so daß eine fortlaufende Aszese durch nichts von der Außenwelt eine Unterbrechung erleidet.“¹⁸

Gelegentlich wurde versucht, die Techniken der Askese mit den Wirkungen konsumierter Rauschmittel zu vergleichen; demnach entsprangen die Versuchungen des heiligen Antonius den Giften der Skorpione (die sich gerne in den Felsengräbern aufhielten), während beispielsweise die Weltflucht Marc Aurels als Ergebnis einer veritablen Opiumsucht eingetreten sei. Ganz abgesehen von den Argumenten, die Pierre Hadot gegen Thomas W. Africas These von der „opium addiction“ des Kaiserphilosophen aufzubieten vermag,¹⁹ drängt sich doch der Eindruck einer Verwechslung auf: Marcus Aurelius war kein

Thomas de Quincey, und der Anachoret in der Thebais kein Arthur Rimbaud. Während es den Experten antiker Enthaltungstechniken um eine Disziplinierung des Selbstgesprächs, um eine „Ichbegrenzung“ durch Orientierung an einem „großen Anderen“, ging – und zwar in einer Kultur, die zahllose Möglichkeiten der Besessenheit kannte –, bemühten sich die Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts um eine methodisch kontrollierte „Entgrenzung“ des Ichs: in einer Kultur, die alle Besessenheiten dem therapeutischen Interesse zu erschließen hoffte. Der „große Andere“ Baudelaires hieß darum Joseph Moreau de Tours; und der „große Andere“ Rimbauds hieß Charles Baudelaire. Auf diesen „Gott“ berief sich der Sechzehnjährige in seinem – als zweiter „Seherbrief“ berühmt gewordenen – Schreiben an Paul Demeny (vom 15. Mai 1871), in dem er die Überbietung jeglicher Selbsterkenntnis durch eine Art von poetischer Alchemie postulierte: „Die erste Aufgabe des Menschen, der Poet werden will, ist die volle Kenntnis seiner selbst; er taucht nach seiner Seele, gewinnt Einsicht in sie, erprobt sie, lernt sie kennen. Sobald er sie begriffen hat, muß er sie aufbilden. Das klingt einfach: in jedem Gehirn vollzieht sich eine natürliche Entfaltung; daher erklären sich so viele *Ego=isten* zu Autoren; unter ihnen gibt es viele, die ihren geistigen Fortschritt SICH SELBST zuschreiben! – Aber es geht darum, die Seele ungeheuerlich zu machen: nach Art der Kinderschänder, was! Stellen Sie sich einen Menschen vor, der sich Warzen ins Gesicht pflanzt und großzüchtet. Ich sage, es ist notwendig, *Seher* zu sein, sich *sehend* zu machen. Der Poet macht sich sehend durch eine lange, gewaltige und überlegte *Entregelung aller Sinne*. Alle Arten von Liebe, Leiden, Wahnsinn; er sucht sich selbst, er erschöpft alle Giftwirkungen in sich, um nur die Quintessenz zu bewahren.“²⁰ Rimbaud träumte von einer Strategie der Ausschweifungen und Entfesselungen, die das Holz plötzlich erkennen lassen, es sei eine Violine (oder das Blech, es sei eine Trompete);²¹ die frühchristlichen Wüstenmönche träumten dagegen eher vom „göttlichen Plektron“, das den disziplinierten Geist der frommen Asketen als eine „Zither oder Leier“²² verwendet.

Doch noch Rimbaud wusste: „ICH ist ein ANDERER“, *Je est un autre*.²³ Der Mythos seiner Biographie wurde nicht allein durch die frühen Gedichte begründet, sondern auch durch jenes solitär-nomadische Leben, das ihn vielleicht enger mit den ägyptischen Wüstenmönchen verbindet, als das Projekt einer prophetischen Poetik. Denn zu den ältesten Enthaltungstechniken und Künsten der Verweigerung zählt die Trennung, die *anachoresis*. Asketische Praktiken sind *heterotopisch*; sie projizieren ihre erwünschten (oder gefürchteten) Wirkungen auf einen fremden Ort, an dem keine anderen Menschen leben. Zu solchen Orten zählen die Felsenhöhlen des Anachoreten Antonius, die Meere des Odysseus, die Wüsten der syrischen Säulensteher, die Wälder Parzivals oder Dantes (bis zu den Wäldern Thoreaus), die Berge (von Petrarcas *Mont Ventoux* bis zum *Monte Verità*), die Inseln Robinsons oder Rousseaus, die leeren Steppen aller „Frontier“-Bewegungen (sei es im Osten oder Westen), die eisigen Polarregionen der Forschungsexpeditionen, die interstellaren Räume der Kosmonauten. Nicht selten sind diese Orte Zentren einer „verkehrten Welt“, in der die Toten mächtiger sind als die Lebenden, und die Knechte stärker als die Herren; schon die lebhafteste Imagination solcher Orte – in deren Verlauf der Wald zur Wüste, die Insel zur Höhle, das Meer zur Eiszone konvertieren kann – begünstigt die Meditation: als wäre die eigene Mitte identisch mit der unbewohnbaren Leere, dem „Niemandland“ der Freiheit, aber auch dem Reich des „großen Anderen“ und aller konkurrierenden Dämonen. In seinen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* von 1764 notierte Kant: „Tiefe Einsamkeit ist erhaben, aber auf eine schreckhafte Art. Daher große weitgestreckte Einöden, wie die ungeheure Wüste Schamo in der Tartarei, jederzeit Anlaß gegeben haben, fürchterliche Schatten, Kobolde und Gespensterlarven dahin zu versetzen.“²⁴

4.

Die Heterotopien der Askese zeichnen sich durch die Abwesenheit von Menschen aus, aber auch durch ihre Homogenität: Wüsten, Meere, Wälder, Steppen oder Schneefelder bilden (zumindest auf den ersten Blick) einförmige Umwelten, in denen man sich leicht verirren kann. Aber just diese Monotonie begünstigt die Erscheinung der Dämonen, der Gestalten des „Anderen“, der Engel und Genien; in dieser Hinsicht fungiert die Einöde wie jeder flache Stein, wie eine Tafel aus Ton oder Wachs, wie Leinwand, Papyrus oder ein Blatt Papier. Gerade die differenzarme Erscheinung ermöglicht die vielfältigsten Auftritte von Bedeutungen und Symbolen, die gewissermaßen als Zeichen auf einer anonymen Oberfläche, als Schauspieler auf einer neutralen Bühne, ihren semantischen Glanz steigern. Darum schreibt Basilius in dem bereits zitierten Brief an Gregor von Nazianz, die Exerzitien „des Herzens“ bestünden im „Verlernen“ der „Folgen schlechter Gewohnheit“. „Denn wie man in Wachs nicht schreiben kann, ohne zuvor die Buchstaben darin zu tilgen, so kann man auch einer Seele göttliche Lehren nicht beibringen, ohne zuvor ihre der Gewohnheit entstammten Vorurteile zu beseitigen.“²⁵ Basilius schildert natürlich, was er selbst – wie Seneca im XXV. Brief an Lucilius – gerade macht: Er setzt die Empfehlung der *tabula rasa*, die von der Wüste symbolisch vertreten wird, seinerseits auf eine Wachstafel; Gebet und Meditation werden als Schreiben und Lesen praktiziert. Schreiben und Lesen sind schlicht die Techniken der Hervorbringung des spirituellen Doppelgängers, des „großen Anderen“; dieser Eindruck zwingt sich zumal bei der Lektüre der Bemerkungen Marc Aurels auf: Ihr üblicher Titel – *Ta eis heauton* – verweist auf die Gattung der *hypomnēmata*, der persönlichen Notizen, und bedeutet in wörtlicher Übersetzung weder „Selbstbetrachtungen“ noch „Selbstermahnungen“, sondern schlicht und einfach eine Adressierung: Aufzeichnungen für mich selbst.²⁶

Zu den wichtigsten Erben der *hypomnēmata* Marc Aurels zählen die *Soliloquien* und *Confessiones* des Aurelius Augustinus.

An einer Schlüsselstelle des achten Buchs seiner *Bekenntnisse* berichtet Augustinus von einer Konversionserfahrung, die sich aus der Lektüre ergeben habe. Ich referiere die bekannte, häufig kommentierte Szene: Augustinus sitzt im Garten, liest in den Briefen des Apostels Paulus; neben ihm befindet sich nur sein enger Freund Alypius, von dem es heißt: „allein und einsam blieb ich, auch wenn er zugegen war“. Augustinus versinkt in eine „grabende Selbstschau“ (*a fundo arcano alta consideratio*), in deren Verlauf seine guten und bösen Geister (Torheit, Eitelkeit, Sinnlichkeit, Keuschheit) miteinander zu streiten beginnen; geradezu anrührend wirkt die Passage, in der die *antiquae amicae meae* am Gewand des Meditierenden zupfen, um ihn traurig zu fragen: *Dimittisne nos?* – und sogleich zu drohen: *a momento isto non erimus tecum ultra in aeternum!* Augustinus fühlt sich zerrissen, und zwar von den Stimmen, die er hört. Ganz offenkundig wird ein akustischer Konflikt beschrieben: *Et erubesceram nimis, quia illarum nugarum murmura adhuc audiebam, et cunctabundus pendebat* (in der Übertragung Joseph Bernharts: „Da schämte ich mich sehr, daß ich noch immer das Geflüster der Wahnwelt nicht aus den Ohren brachte und schwank in Zweifeln hing“). Augustinus gelingt es nicht, sich von den Stimmen zu lösen: *Ista controversia in corde meo non nisi de me ipso adversus me ipsum*. Und rasch verlässt er seinen Freund, weil er einen gewaltigen „Sturm der Tränen“ aufkommen fühlt. Die Stimmen (*vocibus suis*), die übrigens in der Übersetzung nicht mehr erklingen, gehören zum „Sturm“, der einen völligen Rückzug erzwingt. Augustinus wirft sich unter einen Feigenbaum, um den *flumina oculorum* freien Lauf zu lassen. Auf dem Höhepunkt seines Gefühlsausbruchs hört er eine Kinderstimme (Augustinus vermerkt ausdrücklich: *quasi pueri an puellae, nescio*), die in eindringlichem Singsang wiederholt: *Tolle, lege; tolle, lege*. Augustinus erkennt sofort, dass diese Stimme *nicht* zu seinen inneren Stimmen gehört, steht auf, geht zurück zu seinem Freund und greift nach den weggelegten Paulusepisteln. Die Passage suggeriert, Augustinus habe die Stimme des Buches selbst wahrgenommen: als hätten ihn die Briefe mit jener (geschlechtslosen) Stimme, die sich während der Lektüre zu erhe-

ben pflegt, zu sich gerufen. Er schlägt das Buch auf und liest bekanntlich jenen Abschnitt, der ihm zuerst vor Augen tritt: *et legi in silentio capitulum, quo primum coniecti sunt oculi mei*.²⁷ Augustinus liest *in silentio*. Darauf kommt es an: Nach dem ganzen Gemurmel und Flüstern der Stimmen, nach dem Singsang der Kinderstimme, liest der Autor der *Confessiones* leise, völlig ungewöhnlich für einen Lehrer der Rhetorik, der sich bei anderer Gelegenheit darüber verwunderte, daß Ambrosius lesen konnte, ohne Zunge und Lippen zu bewegen.²⁸

Die Passage, die Augustinus nach dieser dramatisch aufgeladenen Szenenfolge schließlich liest, kann eigentlich nur mehr einen Kommentar zur richtigen Stimme enthalten. Nach den Stimmen des Konflikts zwischen den *antiquae amicae meae* und den neuen Tugenden, nach der überraschend vernommenen, geschlechtslosen Kinderstimme, die gleichsam zur Stimme des Buches – *Tolle, lege* – konvertiert, erklingt die Stimme des Apostels selbst *in silentio*. Ihre Botschaft betrifft den asketischen Imperativ des „großen Anderen“: „Nicht in Schmausereien und Trinkgelagen, nicht in Schlafkammern und Unzucht, nicht in Zank und Neid, vielmehr ziehet an den Herrn Jesus Christus und pfleget nicht des Fleisches in seinen Lüsten.“²⁹ Die Stimme artikuliert eine Berufung, indem sie ein neues, höheres „Selbst“ einsetzt: gleichsam einen „Wächter“, wie ihn Seneca dem Lucilius empfahl. Diesen „Wächter“ will noch Petrarca – fast tausend Jahre später – wieder vernommen haben, wie er in seinem (auf den 26. April 1336 datierten) Brief vom Aufstieg zum Gipfel des *Mont Ventoux* berichtet. An den Freund Francesco Dionigi de Robertis aus Borgo San Sepolcro in der Toskana – einen frühen Humanisten, Augustinermönch, Professor für Theologie und Philosophie an der Pariser Sorbonne – schreibt der Poet von großartigen Aussichten: „Der Grenzwall der gallischen Lande und Spaniens, der Kamm der Pyrenäen, ist von dort nicht zu sehen, nicht weil, soviel ich weiß, irgendein Hindernis dazwischenträte, nein, allein infolge der Schwäche der menschlichen Sehkraft. Die Berge der Provinz von Lyon hingegen zur Rechten, zur Linken sogar der Golf von Marseille und der, der an Aigues-Mortes brandet, wa-

ren ganz deutlich zu sehen, obwohl dies alles einige Tagereisen entfernt ist. Die Rhone lag geradezu unter meinen Augen.“³⁰ Doch bekanntlich genießt der Dichter nicht lange die Perspektiven, sondern öffnet bald die auf den Berggipfel mitgebrachten *Confessiones* des Augustinus. „Während ich dies eins ums andre bestaunte und bald an Irdischem Geschmack fand, bald nach dem Beispiel des Körpers die Seele zu Höherem erhob, kam ich auf den Gedanken, in das Buch der *Bekenntnisse* des Augustinus hineinzuschauen, eine Gabe, die ich Deiner Wertschätzung verdanke. Ich bewahre es auf zur Erinnerung an den Verfasser wie an den Geber und habe es stets zur Hand: ein faustgroßes Werklein, von winzigstem Format, aber voll unendlicher Süße.“³¹ Dort entdeckt er sogleich den moralischen Einspruch gegen das ästhetische Vergnügen am Blick auf die Landschaft: „Und es gehen die Menschen hin, zu bewundern die Höhen der Berge und die gewaltigen Fluten des Meeres und das Fließen der breitesten Ströme und des Ozeans Umlauf und die Kreisbahnen der Gestirne – und verlassen dabei sich selbst.“³² Petrarca schließt das Buch, um es im Geiste erst richtig aufzuschlagen; er wendet sich ab vom Berg – und den Blick nach innen: *Tunc vero montem satis vidisse contentus, in me ipsum interiores oculi reflexi*. Das Wort des Augustinus bringt ihn zum Schweigen und zu einer ausgedehnten Briefpassage über die Psychoakustik von Berufungen.

5.

Offenbarungen bedürfen der Alphabetisierung. Denn die „großen Anderen“, die Zeugen und „Wächter“, entspringen nicht nur den geistigen Übungen und Meditationen, sondern auch den Kulturtechniken des Lesens und Schreibens. Briefe an sich selbst – von Platon bis Epiktet, von Seneca bis Marc Aurel, von Augustinus bis Petrarca – erzeugen die strategischen Verdoppelungen, die Doppelgänger jeder *Confessio*; Selbsttechniken referieren auf Medientechniken (und umgekehrt). Der Lesende spaltet sich auf in ein sprechendes und ein hörendes Selbst; der Schreibende spaltet sich auf in den Autor und den

Adressaten seiner Texte, gleichgültig, ob er Dialoge oder Briefe verfasst. Wenn Montaigne Senecas Vorschlag zitiert, sich Cato oder Scipio als Begleiter vorzustellen, imaginiert er seinerseits den Erzieher Neros als seinen inneren Zeugen. Lesen und Schreiben als Selbstgespräch: Bis heute ist unklar geblieben, was Niccolo Machiavelli – nach seinem politischen Sturz – tatsächlich tat, sobald er sein Schreibzimmer, das Studio, betrat. In einem berühmten Brief an den florentischen Gesandten Francesco Vettori in Rom schrieb er am 10. Dezember 1513 über die wiederkehrenden Höhepunkte seines Lebens in der Verbannung: „Wenn der Abend kommt, kehre ich nach Hause zurück und gehe in mein Schreibzimmer. An der Schwelle werfe ich die Bauertracht ab, voll Schmutz und Kot, ich lege prächtige Hofgewänder an und, angemessen gekleidet, begeben sich mich in die Säulenhallen der großen Alten. Freundlich von ihnen aufgenommen, nähre ich mich da mit der Speise, die allein die meinige ist, für die ich geboren ward. Da hält mich die Scham nicht zurück, mit ihnen zu sprechen, sie um den Grund ihrer Handlungen zu fragen, und herablassend antworten sie mir. Vier Stunden lang fühle ich keinen Kummer, vergesse alle Leiden, fürchte nicht die Armut, es schreckt mich nicht der Tod; ganz versetze ich mich in sie. Weil Dante sagt, es gebe keine Wissenschaft, ohne das Gehörte zu behalten, habe ich aufgeschrieben, was ich durch ihre Unterhaltung gelernt“.³³

Im Schreiben und Lesen, im Selbstgespräch oder im Dialog mit Ahnen, Wächtern und Zeugen, wird der Gewinn asketischer Strategien der Abwendung von der Welt und der Verbannung erwirtschaftet: nämlich der Verlust aller Ängste vor Leiden und Schmerzen, Kränkung und Kummer, Armut und Tod. Was mag Machiavelli gelesen haben? Vielleicht Epiktets Lehrsätze: „Wenn du einen schönen Knaben oder ein schönes Mädchen siehst, so wirst du dem gegenüber die Kraft der Enthaltbarkeit finden. Wenn dir eine Beschwerlichkeit begegnet, so wirst du Standhaftigkeit, wenn dir Schmähung widerfährt, so wirst du Langmut finden. [...] Denn es ist besser, Hungers zu sterben, sofern man ohne Kummer und Furcht ist, als im Überfluß ohne Seelenruhe zu leben.“³⁴ – Wie ein fernes Echo

dieser alten asketischen Maximen wirken noch manche Aufzeichnungen der französischen Philosophin Simone Weil, die im Alter von vierunddreißig Jahren an Hunger und Auszehrung gestorben ist. Wenige Monate vor ihrem Tod – mitten im Zweiten Weltkrieg – notierte sie etwa: „Nichtgestilltes Verlangen, unersättlich durch sich selbst. Die Unmöglichkeit, es zu stillen, ist seine Wahrheit, die Hoffnung, es zu sättigen, ist falsch. [...] In der wesentlichen Nicht-Sättigung berührt man eine andere Wirklichkeit, besitzt man auf eine andere Art. Jedes Begehren, wenn man ihm seine Aufmerksamkeit zuwendet, ob (relativ) erfüllt oder nicht, ist ein Weg zur Nicht-Sättigung.“³⁵ Die Religionsphilosophin, Anarchistin und Übersetzerin der *Ilias* oder der *Upanishaden* verstand die asketische Haltung als eine Art von reflexiv aufgeklärter Sehnsucht: als eine Sehnsucht, die sich der Illusion entledigt hat, durch irgendeinen Menschen oder durch irgendein Objekt erfüllt werden zu können, ohne darum an ihrer Unstillbarkeit zu zerschellen. Das Zeichen „Gott“ bedeutete ihr nichts anderes, als die Möglichkeit solchen Begehrens und solcher Sehnsucht: „Von zwei Menschen ohne Gotteserfahrung ist der, welcher ihn leugnet, ihm vielleicht am nächsten.“³⁶ Simone Weil entwarf eine mediale Seelenlehre, die der alten Differenz zwischen *psyche* und *pneuma* neuerlich gerecht zu werden versprach, gleichsam eine asketische Therapeutik der Leere. Denn die „Leere ist die höchste Fülle, aber der Mensch hat nicht das Recht, dies zu wissen, und der Beweis liegt darin, daß Christus selber dieses Wissen, für die Dauer eines Augenblicks, ganz und gar verloren hat. [...] Die negative Tugend ist Arbeit ins Leere. Sich dessen enthalten. Man müht sich ab, und draußen bleibt alles, wie es ist. Diese Frucht nicht pflücken. Eine Vorstellung von der Welt, in der es Leere gäbe, damit die Welt Gottes bedürfe. Das setzt das Übel voraus. Und gleichzeitig, als Manifestation Gottes, ist die Welt voll. [...] Der Mensch entrinnt den Gesetzen dieser Welt nur für die Dauer eines Blitzstrahls. Augenblicke des Innehaltens, der Kontemplation, der reinen Intuition, der geistigen Leere, der Hinnahme der seelischen Leere. Durch diese Augenblicke ist er des Übernatürlichen fähig. Wer einen Augenblick lang die Leere erträgt, der empfängt entweder das übernatür-

liche Brot, oder er fällt.“³⁷ Von solcher Praxis einer negativen Theologie, auch einer Askese der Bedeutungen und Symbole, schrieb – wohl fast zur selben Zeit – der junge Emile Cioran: „Ein von allen *Bildern* entblößtes Bewußtsein ist die unerläßliche Bedingung für die Erfahrung der Ekstase und der Leere. Nichts wird mehr wahrgenommen, ausgenommen das *Nichts*, und dieses Nichts wird *alles*. Der ekstatische Zustand ist eine vollkommene, objektlose Gegenwart, eine *erfüllte Leere*. Ein Schauer durchheilt das Nichts, ein Einbruch von Sein in eine absolute Abwesenheit. Die Leere ist die Bedingung der Ekstase, ebenso wie die Ekstase die Bedingung der Leere ist.“³⁸

Dass auch solche Ekstasen der Leere nirgendwo anders als im Horizont des Schreibens und Lesens – der Erzeugung spiritueller Doppelgänger – erschlossen werden, bezeugen die zahlreichen Aufzeichnungen Simone Weils oder Emile Ciorans. Sie werden nur noch überboten von der buchstäblichen und namentlichen Erfindung eines Doppelgängers: etwa des *Monsieur Teste* von Paul Valéry. Denn „es ist unmöglich“, so formulierte Valéry, „die ‚Wahrheit‘ von sich selber zu empfangen. Wenn man sie Gestalt annehmen fühlt (das ist ein Eindruck), formt man gleichzeitig ein *anderes ungewohntes Selbst* ... auf das man stolz ist – auf das man eifersüchtig ist ... (Das ist ein Höhepunkt innerer Politik.)“³⁹ Mit diesem „ungewohnten Selbst“ befaßte sich Valéry während seines gesamten intellektuellen Lebens; er nannte es den „Herrn Zeugen“, *Monsieur Teste*: – „Monsieur Teste ist der Zeuge.“⁴⁰ Dieser „Zeuge“ repräsentierte Valéry's *auctoritas custodi*: „Mr. Teste ist mein Schwarzer Mann, wenn ich nicht brav bin, denke ich an ihn.“⁴¹ – Zugleich jedoch verkörperte Monsieur Teste die – mystisch imaginierte – Bedingung kreativer Arbeit: „O Herr, ich war im Nichts, unendlich nichtig und ruhig. Ich bin aufgestört worden aus diesem Zustand, um in den seltsamen Karneval geworfen zu werden...“⁴² Valéry hat sich zwar bemüht, das Denken und die seltsame intellektuelle Physiognomie seines „Anderen“ möglichst genau zu beschreiben; doch blieb *Monsieur Teste* zuletzt das pure Ergebnis asketischer Praktiken – „Eine Art Angst schaffen, um ihrer Herr zu werden“⁴³ – und vielgestal-

tiger Aufzeichnungen. „Eines Abends antwortete er mir: ‚Das Unendliche, mein Bester, stellt nicht mehr viel dar – es ist Sache des Schreibens. *Das Universum existiert nur auf dem Papier*. Keine Idee zeigt es. Kein Sinn beweist es. Es wird ausgesprochen, mehr nicht.“⁴⁴ – Soviel gilt auch vom Selbst, vom Ich, dem Doppelgänger des Rückzugs: Es wird ausgesprochen, mehr nicht.

6.

Vor sieben Jahren veranstaltete die Kunsthalle Wien eine Doppelausstellung zum Werk Samuel Becketts und Bruce Naumans.⁴⁵ Die Ausstellung dokumentierte nicht nur den Einfluss Becketts auf Nauman – exemplarisch im Film *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* von 1968 – als eine wenig bekannte Vorgeschichte der Videokunst, sondern konkretisierte auch für ein größeres Publikum, was als ein „pictorial turn“ der Beckett-Forschung (spätestens nach Auffindung der *German Diaries*) bezeichnet werden kann. Seither ist evident, welchen Einfluss die Malerei – und insbesondere der abstrakte Expressionismus – auf das Werk Becketts ausgeübt hat;⁴⁶ Beckett selbst bekannte gelegentlich, es sei Caspar David Friedrichs Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (von 1819) gewesen, das ihn zu *En attendant Godot* inspiriert habe.⁴⁷ Gezeigt wurden in Wien – neben Naumans Video-Installationen – sämtliche Film- und Fernseharbeiten Becketts, außerdem zahlreiche Autographen. An Becketts Notizen, an seinen Zeichnungen, Raumkonstruktionen und rhythmischen Partituren ließ sich unmittelbar erkennen, dass sein literarisches Werk auf mediale Transgressionen abzielte, auf Passagen zwischen Texten, Bildern, architektonischen, mathematischen und musikalischen Strukturen. Die Niederschriften – etwa des Romans *Watt* (entstanden zwischen 1941 und 1945) – operierten mit zahlreichen Bildern am Seitenrand oder mit Berechnungen zyklischer Proportionen, als würden Bilder, Schriften, Noten, Zahlen stets aufeinander verweisen. Beckett als Dichter, Zeichner, Musiker; noch in fortgeschrittenem Alter spielte er Klaviersonaten von Schubert

oder Chopin. *Synästhesie als Medienspiel*, so nannte Michael Lommel seine eben erst – zum 100. Geburtstag Becketts – publizierte Studie.⁴⁸

Nicht zufällig also kam Beckett zu Theater, Film und Fernsehen: als Verfasser von Stücken und Drehbüchern, aber auch als Regisseur. Das erste Medium, mit dessen Grenzen er vielfach experimentierte, war freilich die Sprache selbst. Dabei ging es ihm nicht um die – in einer ersten Rezeptionswelle gern beschworenen – „mystischen“ Grenzen zwischen Sagbarem und Unsagbarem, zwischen Sprechen und Verstummen, sondern um den Wechsel konkreter Sprachen. Eine Sprache kann ausgetauscht werden. *Watt* blieb für lange Zeit das letzte Werk in englischer Sprache. Mit der Wende zum Französischen verfolgte Beckett eine ästhetische Strategie der Askese, der Reduktion und Konzentration. Entscheidender als der Schritt zur Zweisprachigkeit (der häufig kommentiert wurde), war allerdings der Anfang einer vieljährigen Arbeit an den Übersetzungen der eigenen Texte – mit einer verblüffenden Konsequenz: Beckett schrieb einen großen Teil seiner Werke *zweimal*. Er wurde gleichsam zum eigenen Doppelgänger, seinem *Monsieur Teste*. Und eben diese pragmatische, nicht metaphysisch inspirierte Doublierung bildete den thematischen Kern zahlreicher Arbeiten. Just während der anstrengenden Arbeit an Übersetzungen von *Fin de Partie* oder *L'innommable* begann Beckett in den späten Fünfzigerjahren, Hörspiele – wie *All That Fall* (1957) oder *Embers* (1959) – zu schreiben, die von der BBC produziert und mit großem Erfolg ausgestrahlt wurden; zur selben Zeit entstand auch *Krapp's Last Tape* (1958), das Stück, in dem ein Mann seiner Tonbandstimme lauscht, um die gehörten Sätze auf vergangene Wirklichkeiten zu beziehen, anzunehmen oder zu verwerfen. Krapp, ein Übersetzer? Kultur- und Medientechniken – Schreiben, Lesen, Hören, Aufzeichnen, Abbilden, Übersetzen – erzeugen Selbstverhältnisse, die in Bildern und Filmen die Gestalten des Doppelgängers anzunehmen pflegen.

Bereits 1961 hatte Alan Schneider *Waiting for Godot* (mit Burgess Meredith als Vladimir und Zero Mostel als Estragon) verfilmt; im Sommer 1964 führte Schneider – mit dem Beckett eine lebenslange Freundschaft pflegte⁴⁹ – die Regie bei *Film*. Das Drehbuch zu *Film* war im Mai 1963 entstanden; danach wurde ein Hauptdarsteller gesucht. Verhandlungen mit Charlie Chaplin, Zero Mostel und Jack MacGowran scheiterten; schließlich kamen Schneider und Barney Rosset – der Verleger von Grove Press – auf die Idee, Buster Keaton zu engagieren. Beckett und Keaton verstanden sich nicht sonderlich gut, doch passte Keatons Spiel hervorragend in ein echtes *silent movie*, das nicht (wie im klassischen Stummfilm) eine musikalische Begleitung verlangte. Die Stille in *Film* wird übrigens strategisch inszeniert durch eine einzige, schlichte Interjektion: „Psst“, sagt die ältere Frau mit dem Schoßläffchen zu ihrem Mann. In Becketts *Film* geht es um Doppelgänger, die dem Wechselspiel zwischen Wahrnehmen und Wahrgenommenwerden entspringen. A (die Filmkamera) verfolgt O (Buster Keaton), der sein Gesicht (sein Gesehenwerden) verbirgt und nur in einem bestimmten Winkel dem Zugriff der Kamera entzogen ist. Während der ersten Filmsequenz flieht O (das Objekt) vor A, dem Auge (der Kamera), in ein Zimmer, wo ihn neue Risiken erwarten. Zunächst muss der Spiegel verhängt werden; danach gefährden ihn eine große Katze und ein kleiner Hund, die abwechselnd vor die Tür gesetzt werden, schließlich ein Bild an der Wand, der Papagei im Käfig, der Goldfisch im Aquarium. Nicht nur die Fotografien, die O in seinem Schaukelstuhl betrachtet, zeigen Gesichter (und werden systematisch zerrissen), auch die Mappe, in der die Fotos aufbewahrt werden, erinnert in der Gestalt ihrer Oberfläche an ein Gesicht. Im sichtbar-unsichtbaren Kampf zwischen A und O, dem Auge (*eye*) und dem Ich (*I*), siegt zuletzt die Kamera, die ihrerseits – nach Becketts Script – das Gesicht von O trägt: „aber mit einem ganz anderen Ausdruck, den man nicht beschreiben kann, weder streng noch gütig, sondern eher große Gespanntheit“.⁵⁰

Das Motto zu *Film* stammt von Bischof Berkeley: „Esse est percipi“,⁵¹ Sein ist Wahrgenommenwerden. Am 4. September 1965 wurde *Film* auf dem Festival von Venedig gezeigt und mit dem Preis der Filmkritik gewürdigt. Beckett schrieb zwar kein weiteres Filmdrehbuch mehr, beschäftigte sich jedoch in den folgenden Jahren zunehmend mit dem Medium des Fernsehens, das er als „key-hole art“, als „Schlüssellochkunst“, charakterisierte. 1965 begann er mit der Niederschrift von *Eh Joe*, seinem ersten *Piece for Television*. Das Fernsehspiel verschränkte die Sätze einer Frauenstimme – „leise, deutlich, fern, beinahe farblos“⁵² – mit neun Bewegungen der Kamera, die sich in genau vorgeschriebenen Pausen von sieben Sekunden zwischen den Abschnitten des Scripts dem teilnahmslosen Gesicht Joes nähert. Sobald die Stimme wieder zu sprechen beginnt, hört die langsame Kamerabewegung auf. Und was erzählt die Stimme? Sie spricht von Beziehungen, „Mentalmorden“, von Joes „einziger Passion“: die Stimmen der „Toten im Kopf“ zu töten.⁵³ Die Frauenstimme zitiert andere Stimmen – Vater, Mutter – die Joe bereits erfolgreich zum Verstummen bringen konnte. Anders als in *Film* erscheinen die Doppelgänger also nicht im Bild, im Sehen und Gesehenwerden, sondern im Hören innerer Stimmen. In der Schlusseinstellung werden die Rollen getauscht: das grinsende Gesicht Joes (im Close-up) signalisiert dem Zuschauer, der die Tötung der Stimmen beobachtet hat, dass er nun selbst unter ihren Bann geraten ist. Beckett bot das Fernsehspiel, das er für Jack MacGowran geschrieben und zwischenzeitlich auch ins Französische übersetzt hatte, der BBC an, die das Stück ankauft, aber die Ausstrahlung verzögerte. So kam es, dass *He, Joe* erstmals in der deutschen Fassung von Erika und Elmar Tophoven gesendet wurde, und zwar vom Süddeutschen Rundfunk, zu Becketts sechzigstem Geburtstag am 13. April 1966. Regie hatte Beckett selbst geführt. Mehr als zehn Jahre später wurde diese Zusammenarbeit mit dem Süddeutschen Rundfunk fortgesetzt. Für eine Reihe von Fernsehspielen – zusammengefasst unter dem Titel „Schatten“ – inszenierte Beckett zunächst das *Geister-*

Trio (1976), danach ...*nur noch Gewölk...* (1977). Das erstgenannte Fernsehspiel bezog sich auf das Largo von Beethovens fünftem Klavier-Trio. Wie in *He, Joe* werden eine Frauenstimme und eine männliche Gestalt miteinander verschränkt, doch nicht mehr um das Drama innerer Stimmen auf die Zuschauer zu übertragen, sondern bloß um in einer wiederholten Rückkopplungsschleife – in äußerster asketischer Reduktion – das Wechselspiel zwischen den (schriftlich aufgezeichneten) Regieanweisungen und ihrer (filmisch aufgezeichneten) Ausführung zur Darstellung zu bringen.

Was aus dieser Leere des Selbstbezugs (des Spiels im Spiel, Übersetzung der Übersetzung, einer minutiösen Beobachtung der Beobachtung) radikal herausfällt, ist einzig die Musik Beethovens. Sie fungiert – wie später in *Nacht und Träume* – als Versprechen einer Erlösung. Aber welcher Erlösung? Beckett wurde häufig als Vertreter einer säkularen negativen Theologie charakterisiert; er selbst dementierte jedoch regelmäßig (wenngleich mit geringem Erfolg) etwa den unterstellten Zusammenhang zwischen „Gott“ und „Godot“, mit dem schlagenden Argument, er hätte schon „Gott“ gesagt, wenn er „Gott“ gemeint hätte. Nach dem Bericht seines Biographen James Knowlson ärgerte er sich sogar über Adornos Versuch, den Hamm aus *Fin de Partie* mit dem Hamlet zu assoziieren; Adornos Vortrag im Hause Unseld ertrug er zwar geduldig, konnte sich aber die Bemerkung nicht verkneifen, der „Fortschritt der Wissenschaft“ bestehe wohl darin, „daß die Professoren mit ihren Irrtümern weitermachen können“.⁵⁴ Beckett suchte keine Erlösung im metaphysischen Sinn, eher schon eine Erlösung als „Erschöpfung“, wie sie Gilles Deleuze in seinem Essay zu den Fernsehstücken⁵⁵ analysierte: eine Erlösung von den endlosen Selbstbezügen des Sprechens, den Doppelgängern der Repräsentation, der Bilder und Stimmen, des Lesens und Schreibens. Mit diesen doppelgängerischen Selbstverhältnissen befasste sich Beckett auch in späteren Stücken wie dem *Ohio Impromptu* (1981), in dem L(eser) und H(örer) – „einander so ähnlich wie möglich“⁵⁶ – die „traurige Geschichte“ ihrer „Versteinerung“ zur Geistlosigkeit, Lichtlo-

sigkeit, Geräuschlosigkeit, Sprachlosigkeit lesen und hören. Unterbrochen wird die Stimme des Lesers lediglich durch ein Klopfen des Doppelgängers, das an die erste Form der Geisterkommunikation im Spiritismus erinnert. Im selben Jahr 1981 schrieb und inszenierte Beckett *Quadrat* für den Süddeutschen Rundfunk, eine sprachlose, präzise choreographierte Bewegungsstudie, in der eine wachsende Anzahl von Personen, zunächst mit farbigen Kutten, danach in Schwarzweiß, eine quadratische Fläche abschreiten und durchqueren, wobei sie das Zentrum des Bildschirms im Bildschirm, den Punkt E – den „Abgrund“ ihres möglichen Zusammentreffens, zugleich den Schnittpunkt der Quadratdiagonalen – systematisch vermeiden. Die Bewegungen werden allein durch die individuellen Schrittgeräusche und ein Schlagzeug begleitet.

Becketts SDR-Fernsehzyklus wurde 1983 abgeschlossen – und zwar durch *Nacht und Träume*. Auch dieses Fernsehspiel kommt ohne Sprache aus; es zeigt eine männliche Gestalt im Profil, die an einem Tisch sitzt und sich selbst, noch einmal als Doppelgänger, träumt, der – vergleichbar einer viktorianischen Gespensterfotografie – im rechten oberen Bilddrittel erscheint. Eine abgetrennte Hand reicht dem geträumten Doppelgänger einen Kelch, wischt ihm die Stirn ab, legt sich tröstend auf seinen Kopf. Die Szene wird wiederholt, wobei sie jetzt den ganzen Bildschirm ausfüllt. Dazu erklingt eine Melodie aus Schuberts Lied „Nacht und Träume“, gesummt und gesungen. Gesten und Töne verweisen aufeinander. „Das Stück ist selbstreflexiv in doppeltem Sinne“, bemerkte Therese Fischer-Seidel in ihrem Beitrag zum 2005 erschienenen Sammelband *Der unbekannte Beckett*: „Ein Träumer träumt sich selbst und träumt von seiner Erlösung.“⁵⁷ Aber auch diese Schleife wird nicht gelöst, nicht einmal durch Schuberts Musik. Die Askese enthält sich der Askese; der Verzicht verzichtet auf sich selbst: „Hin und her im Schatten vom inneren zum äußeren Schatten / vom undurchdringlichen Selbst zum undurchdringlichen / Nicht-Selbst / durch weder noch / wie zwischen zwei erleuchteten Herbergen, deren Türen / beim Näherkommen / sich sachte schließen, beim Abwenden / sachte wieder aufgehn / von hier

von dort herbeigewunken und abgewiesen / ohne Acht auf den
Weg, allein auf den einen Schein / oder den anderen / unge-
hörte Tritte einziger Laut / bis schließlich für immer Halt, für
immer fern / vom Selbst und dem anderen / dann kein Laut /
dann sachte Licht unvermindert auf dem unbeachteten / weder
noch / unaussprechliche Heimstatt“.⁵⁸

Anmerkungen

- 1 Vgl. Michel Foucault: *Technologien des Selbst*. In: Luther H. Martin / Huck Gutman / Patrick H. Hutton (Hrsg.): *Technologien des Selbst*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt a.M. 1993, S. 24–62. Vgl. auch Michel Foucault: *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit*. Band III. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M. 1986, S. 53–94.
- 2 Michel de Montaigne: *Über die Einsamkeit*. In: *Essais*. Übersetzt von Hans Stilett. Frankfurt a.M. 1998, S. 125 f.
- 3 Ebd., S. 129.
- 4 Lucius Annaeus Seneca: *An Lucilius: Briefe über Ethik*. In: *Philosophische Schriften*. Band III. Herausgegeben und übersetzt von Manfred Rosenbach. Darmstadt 1995, S. 219.
- 5 Marc Aurel: *Selbstbetrachtungen VIII, 49*. Übersetzt von Otto Kiefer. Frankfurt am Main/Leipzig 1997, S. 135 f.
- 6 Pierre Hadot: *Die innere Burg. Anleitung zu einer Lektüre Marc Aurels*. Übersetzt von Makoto Ozaki und Beate von der Osten. Frankfurt a.M. 1996, S. 153 f.
- 7 Epiktet: *Handbüchlein der Ethik*. Übersetzt von Ernst Neitzke. Stuttgart 1958, S. 19.
- 8 Michel de Montaigne: *Essais*, a.a.O., S. 126.
- 9 Vgl. Aristoteles: *Politik 1254 a–b*. Übersetzt von Olof Gigon. München 1973, S. 52–54.
- 10 Vgl. Pierre Hadot: *Die innere Burg*, a.a.O., S. 164–180.
- 11 Epiktet: *Unterredungen I,30,1*. Zitiert nach: Pierre Hadot: *Die innere Burg*, a.a.O., S. 177.
- 12 Pierre Hadot: *Die innere Burg*, a.a.O., S. 177.
- 13 Vgl. Mysore Hiriyanna: *Vom Wesen der indischen Philosophie*. Übersetzt von Karl-Heinz Golzio. München 1990, S. 162–182. Vgl. auch Albert Schweitzer: *Die Weltanschauung der indischen Denker. Mystik und Ethik*. München 1965, S. 52–57.
- 14 Exodus 3,14. Zitiert nach: *Neue Jerusalem Bibel*. Herausgegeben von Alfons Deissler und Anton Vögtle. Freiburg im Breisgau 1985, S. 80.
- 15 Hugo Ball: *Byzantinisches Christentum. Drei Heiligenleben*. München/Leipzig 1923, S. 13.
- 16 Athanasius: *Leben des heiligen Antonius*. Übersetzt von Hans Mertel. In: *Bibliothek der Kirchenväter*. Band XXXI. Kempten/München 1917, S. 19 [695].
- 17 Vgl. Michel Foucault: *Technologien des Selbst*, a.a.O., S. 48 f.

- 18 Basilius der Große: *Ausgewählte Briefe*. Übersetzt von Anton Stegmann. In: *Bibliothek der Kirchenväter*. Band XLVI. München 1925, S. 13 f.
- 19 Vgl. Pierre Hadot: *Die innere Burg*, a.a.O., S. 342–351.
- 20 Arthur Rimbaud: *Das poetische Werk*. Übersetzt von Hans Therre und Rainer G. Schmidt. München 1988, S. 15.
- 21 Ebd., S. 12: „Pech für das Holz, das sich als Violine vorfindet“, bzw. S. 14: „Wenn das Blech als Trompete aufwacht, so ist das nicht im geringsten sein Fehler.“
- 22 Pseudo-Justinus: *Mahnrede an die Hellenen*. In: *Bibliothek der Kirchenväter*. Band XXXIII. Kempten/München 1917, S. 253.
- 23 Arthur Rimbaud: *Das poetische Werk*, a.a.O., S. 12 und 14.
- 24 Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen [1764]*. In: *Vorkritische Schriften bis 1768*. Werkausgabe Band II. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1977, S. 827 f.[A 6-7].
- 25 Basilius der Große: *Ausgewählte Briefe*, a.a.O., S. 13.
- 26 Vgl. Pierre Hadot: *Die innere Burg*, a.a.O., S. 45–61.
- 27 Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse*. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Joseph Bernhart. Frankfurt am Main 1987, S. 399, 412, 410, 412, 413, 412, 414, 416 (in der Reihenfolge der Zitate).
- 28 Ebd., S. 249: „Wenn er aber las, so glitten die Augen über die Blätter, und das Herz spürte nach dem Sinn, Stimme und Zunge aber ruhten.“ – Vgl. auch Alberto Manguel: *Eine Geschichte des Lesens*. Übersetzt von Chris Hirte. Berlin 1998, S. 58 f.
- 29 Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse*, a.a.O., S. 417. Vgl. *Römer 13,13-14*. Zitiert nach: *Neue Jerusalem Bibel*, a.a.O., S. 1646.
- 30 Francesco Petrarca: *Die Besteigung des Mont Ventoux*. Übersetzt und herausgegeben von Kurt Steinmann. Stuttgart 1995, S. 23.
- 31 Ebd., S. 25.
- 32 Ebd., S. 24.
- 33 Niccolo Machiavelli: *Briefe*. In: *Gesammelte Schriften*. Band V. Übersetzt von Johann Ziegler und Franz Nicolaus Baur. Herausgegeben von Hannes Floerke. München 1925, S. 407.
- 34 Epiktet: *Handbüchlein der Ethik*, a.a.O., S. 22 f.
- 35 Simone Weil: *Zeugnis für das Gute. Traktate, Briefe, Aufzeichnungen*. Herausgegeben und übersetzt von Friedhelm Kemp. München 1990, S. 137.
- 36 Ebd., S. 146.
- 37 Ebd., S. 146–148.
- 38 Emile M. Cioran: *Von Tränen und von Heiligen*. Übersetzt von Verena von der Heyden-Rynsch. Frankfurt a.M. 1988, S. 39.

- 39 Paul Valéry: *Monsieur Teste*. Übersetzt von Max Rychner, Achim Russer und Bernd Schwibs. Frankfurt a.M. 1995, S. 51.
- 40 Ebd., S. 66.
- 41 Paul Valéry: *Cahiers / Hefte*. Band I. Übersetzt von Markus Jakob, Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt, Corona Schmieles und Karin Wais. Frankfurt a.M. 1987, S. 52.
- 42 Paul Valéry: *Monsieur Teste*, a.a.O., S. 49.
- 43 Ebd., S. 70.
- 44 Ebd., S. 62.
- 45 Vgl. Kunsthalle Wien (Hrsg.): *Samuel Beckett – Bruce Nauman*. Ausstellung 04.02. – 30.04.2000. Wien: Kunsthalle 2000.
- 46 Vgl. Gabriele Hartel: „...the eyes take over...“ Samuel Becketts Weg zum „gesagten Bild“. Eine Untersuchung von „The Lost Ones“, „Ill Seen Ill Said“ und „Stirrings Still“ im Kontext der visuellen Kunst. Trier 2004.
- 47 Vgl. James Knowlson: *Samuel Beckett. Eine Biographie*. Übersetzt von Wolfgang Held. Frankfurt a.M. 2001, S. 327 f. und 763.
- 48 Vgl. Michael Lommel: *Samuel Beckett. Synästhesie als Medienspiel*. München 2006.
- 49 Vgl. *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*. Edited by Maurice Harmon. Cambridge (Massachusetts)/London 1998.
- 50 Samuel Beckett: *Film – He, Joe*. Deutsche Übersetzungen von Erika und Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1968, S. 25.
- 51 Ebd., S. 7.
- 52 Ebd., S. 45.
- 53 Ebd., S. 49.
- 54 James Knowlson: *Samuel Beckett*, a.a.O., S. 602.
- 55 Vgl. Gilles Deleuze: *Erschöpft*. Übersetzt von Erika Tophoven. In: Samuel Beckett: *Quadrat, Geister-Trio, ...nur noch Gewölke..., Nacht und Träume*. Stücke für das Fernsehen. Übersetzt von Erika und Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1996, S. 49–101. – Zu den Fernsehstücken vgl. auch: Catharina Wulf (Hrsg.): *The Savage Eye. New Essays on Samuel Beckett's Television Plays*. Amsterdam 1995.
- 56 Samuel Beckett: *Ohio Impromptu*. Übersetzt von Erika und Elmar Tophoven. In: *Nacht und Träume. Gesammelte kurze Stücke*. Frankfurt a.M. 2006, S. 307.
- 57 Therese Fischer-Seidel: *Samuel Becketts Abschied: Nacht und Träume und das deutsche Fernsehen*. In: Therese Fischer-Seidel / Marion Fries-Dieckmann (Hrsg.): *Der unbekannte Beckett. Samuel Beckett und die deutsche Kultur*. Frankfurt a.M. 2005, S. 319–338; hier: S. 331.

- 58 Samuel Beckett: *weder noch*. In: *Dante und der Hummer. Gesammelte Prosa*. Übersetzt von Elmar und Erika Tophoven. Frankfurt a.M. 2000, S. 272.